



**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

EL TRABAJO DE CARACTERIZACIÓN DE LA VOZ EN EL ACTOR DE CINE

Trabajo de Titulación previo a la
obtención del Título de Licenciado en
Cine y Audiovisuales.

AUTOR:

Galo David Valencia Romo
C.I. 171495217-1

DIRECTOR:

Mgst. Gonzalo Gonzalo Jiménez
C.I. 0107476970

CUENCA – ECUADOR

2017



Resumen

Esta monografía tiene como finalidad conferir importancia al proceso de caracterización de la voz del actor de cine de ficción. Para esto analizaremos previamente la importancia general del sonido dentro del mundo del cine y cómo es que este elemento ha resultado en el abandono dentro de la práctica audiovisual. Se analizarán las perspectivas de diferentes autores sobre los distintos métodos de caracterización de la voz o construcción oral dentro del cine de ficción. Se recopilarán sus propuestas con el fin de desarrollar herramientas que permitan un trabajo eficiente entre directores y actores, en la puesta en escena, derivando así en una buena interpretación de los parlamentos escritos previamente en el guion. Las sugerencias y conclusiones de este trabajo se aplicarán a un ejercicio audiovisual de ficción para comprobar la eficacia de las herramientas sistematizadas.

Palabras claves: Sonido, Voz, Diálogos, Caracterización, Oralidad, Escena, Estructura



Abstract

This monograph has the objective of conferring the importance of the process of voice characterization of the actor within the realms of fiction cinema. This requires previous analysis of the general importance of sound within the world of cinema, and how it is that this element has been abandoned within audiovisual practice. There will be an undertaking of analysis of the perspectives of different authors regarding various methods of voice characterization or oral construction within the cinema. Proposals will be gathered, with the aim of developing tools which permit efficient work between directors and actors when staging, deriving in this way an effective interpretation of the dialogues contained within the script. The suggestions and conclusions of this work will be applied to a piece of audiovisual fiction, in order to assess the efficacy of the systematised tools.

Key words: Sound, Voice, Dialogues, Characterization, Orality, Scene, Structure



Tabla de contenidos


Introducción	9
Justificación	11
Metodología	13
Objetivos	25
Objetivo general	25
Objetivos específicos	25
Capítulo 1 La importancia de la sonoridad en el cine de ficción	27
1.1 El humano como emisor de sonidos con sentido	33
1.2 Cualidades sonoras de la voz	35
1.2.1 Códigos significantes fonéticos	36
1.2.2 Códigos significantes abstractos	39
1.3 La voz y el gesto	40
1.4 Diferencias entre la voz en el teatro y en el cine	41
1.5 Consideraciones generales sobre la construcción de los diálogos en el guion	43
1.6 El actor vs. el no actor enfrentados a la caracterización de la voz	46
Capítulo 2 La disolución del espacio - tiempo del personaje	50
2.1 Apropiación del lenguaje	54
2.2 Ausencia de voz. Silencio	58
Capítulo 3 La oralidad como generadora de texto y subtexto	62
Capítulo 4 Lineamientos en la dirección de la caracterización oral	68
Conclusiones	72
Bibliografía	75
Filmografía	77
Anexos	77



Universidad de Cuenca
Cláusula de Propiedad Intelectual

Galo David Valencia Romo, autor del Trabajo de Titulación "El trabajo de caracterización de la voz en el actor de cine", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, mayo de 2017.


Galo David Valencia Romo

C.C: 171495217-1



Universidad de Cuenca

Cláusula de Derechos de Autor

Galo David Valencia Romo, autor del Trabajo de Titulación "El trabajo de caracterización de la voz en el actor de cine", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5, Literal C, de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere del presente trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, mayo de 2017.

Galo David Valencia Romo

C.C: 171495217-1



Dedicatoria

A mi hijo Julián, quien llegó como una brisa de aire fresco trayendo
felicidad y calma a mi vida.



Agradecimientos

A todos quienes con su sola presencia han sembrado en mí el
espíritu de la curiosidad por el conocimiento.



Introducción

La temática que se aborda en este estudio procura acercarse al proceso de caracterización de voz del actor en el cine a través de lo sonoro. El sonido posee particularidades de forma y fondo que constituyen la clase de sonido emitido. Las voces comparten esta naturaleza de características significantes, de códigos con sentido que se manifiestan a través de esas particularidades que posee lo sonoro, de esos “rasgos relevantes” (Stephens & Bate, 1966).

El propósito de este estudio no es desmerecer a la imagen, mucho menos intentar colocar el discurso de lo sonoro como dominante sobre el discurso visual. Simplemente se trata de hacer consciencia del lugar en el que estamos como cultura y como generadores de cultura en relación a los discursos manejados desde la visualidad y sonoridad en nuestra sociedad. Se trata de aceptar la existencia de un discurso visual dominante y así generar la necesidad de reivindicar lo sonoro y por consiguiente la construcción de la oralidad en el cine de ficción. De esta manera podemos empezar a detectar cuáles son y cómo solucionar los problemas atinentes a la hora de la caracterización de la voz del actor.

Es posible, por medio de la «escucha activa» entender cómo funciona la mecánica del habla y cómo reproducirla exitosamente en el proceso de caracterización de la voz en la puesta en escena. Es importante así mismo analizar qué elementos de lo sonoro



se reproducen en los diálogos y cuáles solamente pueden ser contruidos por el humano, entendido este último como productor de sonidos con códigos significantes.

El estudio de la voz como instrumento de trabajo de los actores para la construcción y caracterización de los personajes ha sido abordado ampliamente en textos de teóricos y por artistas escénicos europeos (Lidia García, Cicely Berry, Eugenio Barba, entre otros). Textos que enfocan al problema del trabajo con la voz más desde lo teatral que desde lo cinematográfico. Es importante señalar que actuación para cine no es lo mismo que actuación para teatro. “En el escenario, debes dar una actuación. Frente a la cámara sería mejor que tuvieras una experiencia” (Herrero, 1998).

Así mismo existe un amplio estudio detallado de la mecánica y fisiología de la voz en trabajos de científicos como Joaquim Llisterri, Albert Mehrabian, Eugenio Martínez Celdrán, por citar algunos. Textos que delimitan sus disertaciones en aspectos cualitativos y de funcionabilidad de la oralidad.

Es indispensable fijar, entonces, mecanismos de análisis para la identificación de problemas atinentes a la caracterización de la voz de los actores de cine y establecer herramientas de trabajo eficientes para un diálogo fluido entre el actor y el director en aras de resolver y elevar la calidad de las representaciones y caracterizaciones de la voz en el trabajo de puesta en escena de nuestro entorno cinematográfico.



Justificación

La consumación del acto creativo del cine cierra su ciclo en las salas de proyección, y es aquí donde se determinará el éxito o el fracaso de una producción audiovisual. Si bien es cierto que muchos son los factores que influyen en el destino de una película (a nivel de producción, distribución, comercialización, entre otros), “es también de vital importancia la calidad de su representación actoral y por ende una adecuada caracterización de voz de los personajes, pues de esto también depende la identificación con el público” (Barba & Savarese, 2009); y es en esta relación entre el artista-creador y el espectador, donde el acto creativo cobra pleno sentido.

Por ello, esta investigación ayudará con herramientas y conclusiones de utilidad para el actor de cine, trayendo como consecuencia la optimización de su trabajo en la resolución de problemas inherentes a la caracterización con la voz en el set o locación, proponiendo también, fruto de la reflexión teórica y puesta en práctica de ejercicios con actores, de un sistema de comunicación que apoye a facilitar el trabajo entre el director y el actor, mas no a tornarlo confuso.

Es substancial, además, un estudio detallado en lo que atañe a la construcción del habla, representación del diálogo e incorporación del texto en los actores de cine, puesto que de ello se desprende una perspectiva de análisis de la funcionabilidad del guion de cine de ficción. El presente trabajo parte de la presunción de que una óptima representación del diálogo depende de la calidad en la que hayan sido contruidos estos



parlamentos dentro del guion, sin embargo, una defectuosa escritura del texto no debe ser causal para tornar deficiente a la emisión y representación de dichos parlamentos. La tarea de representación actoral es un arte interpretativo, donde la resolución de los problemas parte de un material previamente elaborado, que es el guion cinematográfico. Si este presenta dificultades en torno a la construcción los diálogos, es entonces trabajo del director y el actor resolverlos mancomunadamente y así evitar que de un guion con diálogos imprecisos no resulte como consecuencia una deficiente emisión de los parlamentos en la puesta en escena.

El trabajo para interpretar un personaje requiere de especificidad, es por esto que cuando trabajamos con el actor en el ensayo, proponemos como ejercicio de experimentación práctica, dislocar los vehículos expresivos del sujeto y ocuparse de cada una de estos por separado, es decir, dificultades relativas a la construcción de la voz por un lado y obstáculos conexos al resto del cuerpo, por otro. Es de esta manera en la que el resultado podría ser un personaje con diseño, sin atisbos de linealidad y superficialidad involuntaria. Esto no quiere decir que resulte del personaje una supermarioneta o títere operable por separado, sino un sujeto importante que requiere de complejidad en su construcción. Siendo así, el presente estudio deviene como eje cardinal para estudiantes de cine, profesionales del audiovisual y actores que demanden de un punto de partida para el perfeccionamiento en la tarea mencionada.



Metodología

Para llevar a cabo la presente investigación se establecerá un lineamiento de trabajo que permita el estudio detallado desde dos ejes fundamentales: el de la reflexión teórica de la biblio-filmografía propuesta en el diseño de trabajo de grado y el que se desarrollará como investigación de campo en la ejecución de ejercicios prácticos, proponiendo posteriormente herramientas de trabajo que permitan una evaluación a priori de cualquier proyecto audiovisual a ejecutarse, que abogará a la resolución de problemas inherentes a la construcción y caracterización de la voz del actor en el cine.

La reflexión teórica partirá del análisis de los textos compilados que enfocan el tema en cuestión y de películas que, por su calidad de trabajo en la interpretación de los diálogos, sirvan de base para el posterior desarrollo de herramientas de trabajo a ser implantadas en la labor de la construcción de la voz de los actores en el cine.

La investigación en campo se dividirá en las siguientes secciones: registro de conversaciones no representativas (no actuadas) y ejercicios prácticos con actores. El primer apartado servirá, posterior a su análisis cualitativo, para determinar conceptos en base a la naturaleza de la voz que se utilizarán en el desarrollo de la presente investigación; el trabajo con actores, para la puesta en marcha y evaluación de la propuesta de herramientas de trabajo, que al partir de una hipótesis, se pula y desarrolle en la práctica.



Se elaborará conjuntamente, dentro de los ejercicios propuestos en campo, un apoyo audiovisual de fragmentos de películas para exponer las hipótesis de trabajo.

El investigador del presente trabajo realizó un cuestionario de exploración a dos grupos focales con el fin de determinar cuál es el porcentaje de estudiantes de cine y de cineastas en pleno ejercicio de sus funciones que dedican más tiempo de trabajo al proceso de caracterización de la voz de los actores en el cine, entendida como caracterización de la voz a todo el proceso previo y posterior a la puesta en escena que tiene que ver con el trabajo «sonoro» que se requiere para concluir con una acertada emisión y representación de los parlamentos. Las preguntas que se elaboraron fueron las siguientes:

Grupo focal 1:

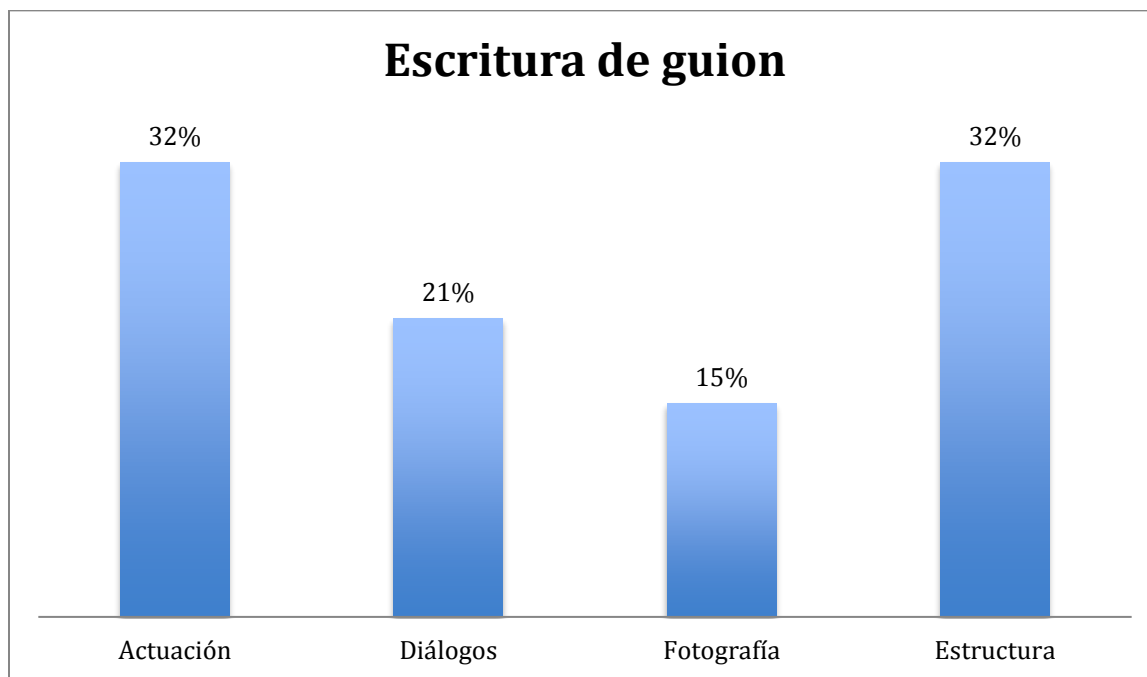
Cuestionario de investigación realizado a estudiantes de cine de primer semestre de estudios.

1. Enumere las respuestas del uno al cuatro (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo, en el proceso de escritura de guion.

- ☐ Línea de acciones (actuación)
- ☐ Diálogos
- ☐ Descripción de aspectos visuales (fotografía/escenografía)

- ☐ Diseño de la estructura dramática

Resultados:



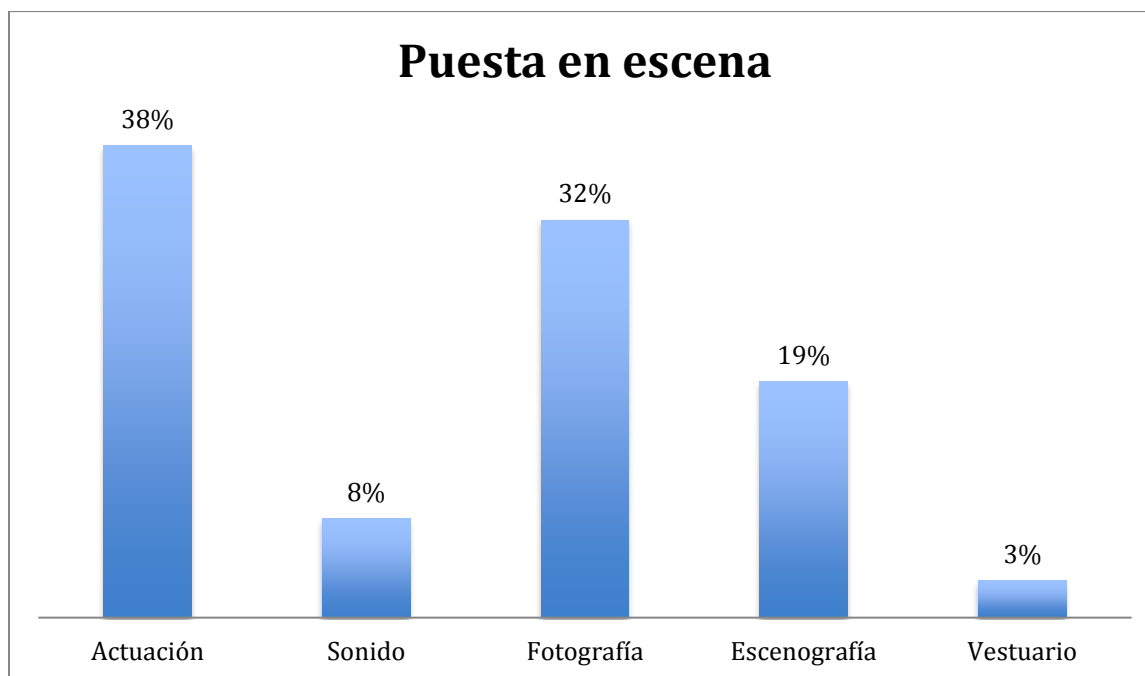
Conclusiones:

Para los estudiantes de primer semestre del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, Incine, apenas el 15% (y en penúltimo lugar) del total de los alumnos encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al desarrollo de los diálogos en el proceso de escritura de guion de un filme de ficción.

2. Enumere las respuestas del uno al cinco (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo en el proceso de puesta en escena.

- ☐ Línea de acciones (actuación)
- ☐ Diseño sonoro (sonido)
- ☐ Diseño de imagen (fotografía)
- ☐ Escenografía
- ☐ Vestuario

Resultados:



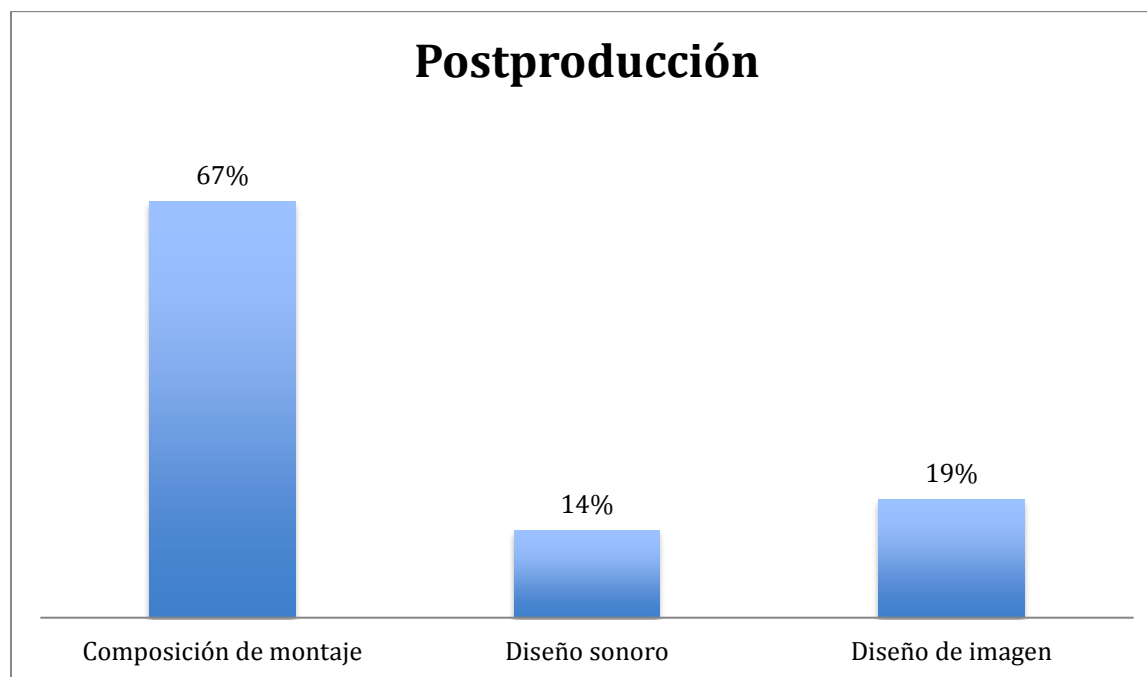


Conclusiones:

Para los estudiantes de primer semestre de estudios del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, Incine, apenas el 8% (y en penúltimo lugar) del total de los alumnos encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al sonido en el proceso de puesta en escena de un filme de ficción.

3. Enumere las respuestas del uno al tres (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo en el proceso de postproducción.

- ☐ Composición de montaje
- ☐ Diseño sonoro
- ☐ Diseño de imagen

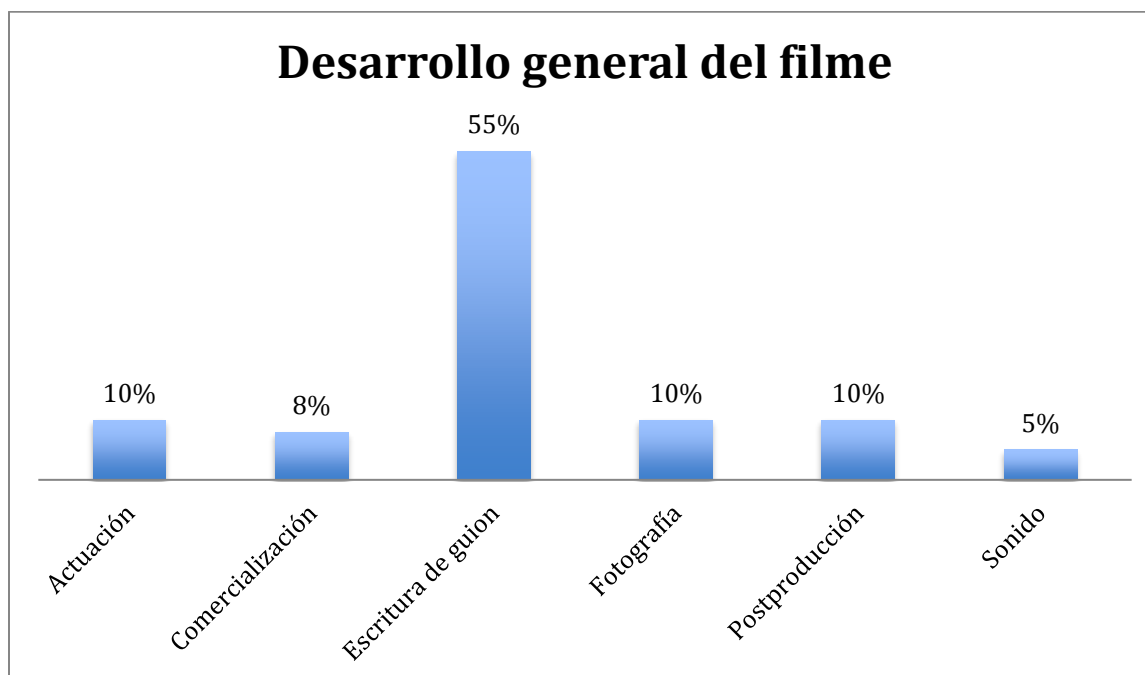
Resultados:**Conclusiones:**

Para los estudiantes de primer semestre de estudios del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, Incine, apenas el 14% (y en el último lugar) del total de los alumnos encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al diseño sonoro en el proceso de postproducción de un filme de ficción.

4. Enumere los aspectos de la siguiente lista, del uno al seis (siendo el uno el más importante), de acuerdo a lo que usted considera más significativo en el desarrollo de un filme de ficción.

- ☐ Actuación
- ☐ Comercialización
- ☐ Escritura de guion
- ☐ Fotografía
- ☐ Postproducción
- ☐ Sonido

Resultados:





Conclusiones:

Para los estudiantes de primer semestre de estudios del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, Incine, apenas el 5% (y en último lugar) del total de los alumnos encuestados respondieron que consideran más significativo al sonido en el desarrollo general de un filme de ficción.

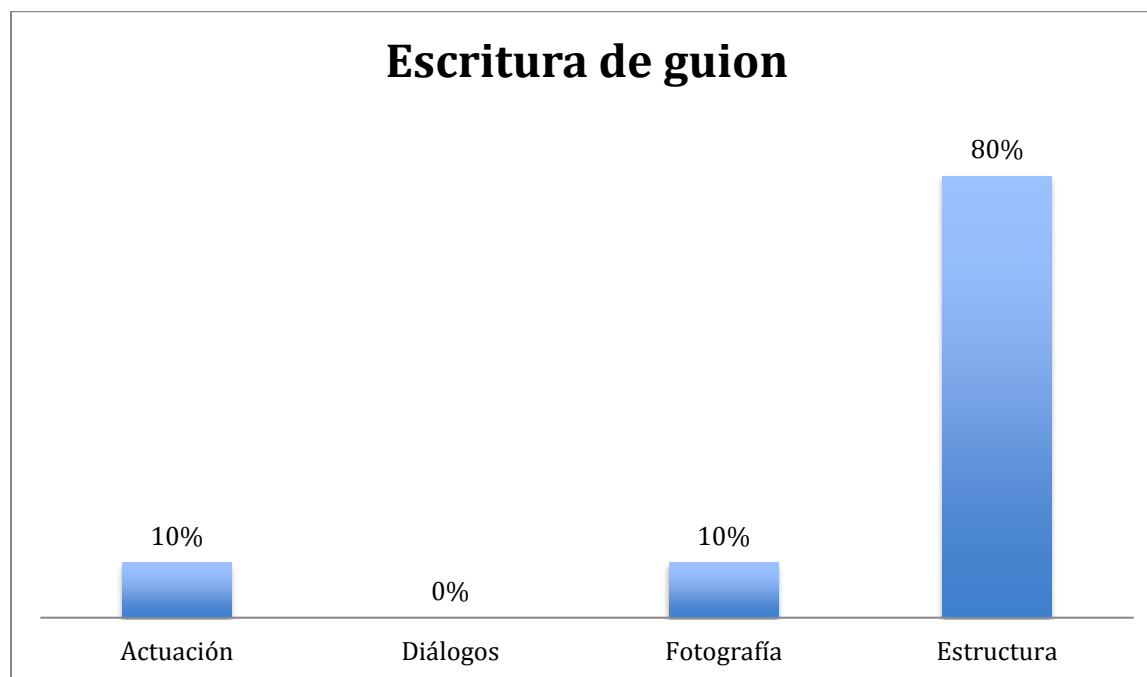
A continuación se presentan las preguntas realizadas a profesionales del cine. La intención inicial era constatar cómo, después de una formación profesional de los cineastas, el sonido sí podría cobrar importancia. Se presentan los resultados obtenidos.

Grupo focal 2:

Cuestionario de investigación realizado a profesionales de cine en pleno ejercicio de sus funciones.

1. Enumere las respuestas del uno al cuatro (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo en el proceso de escritura de guion.

- ☐ Línea de acciones (actuación)
- ☐ Diálogos
- ☐ Descripción de aspectos visuales (fotografía/escenografía)
- ☐ Diseño de la estructura dramática

Resultados:**Conclusiones:**

Para los cineastas profesionales, el 0% (y en último lugar) del total de los encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al desarrollo de los diálogos en el proceso de escritura de guion de un filme de ficción.

2. Enumere las respuestas del uno al cinco (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo en el proceso de puesta en escena.

- ☐ Línea de acciones (actuación)
- ☐ Diseño sonoro (sonido)
- ☐ Diseño de imagen (fotografía)
- ☐ Escenografía
- ☐ Vestuario

Resultados:



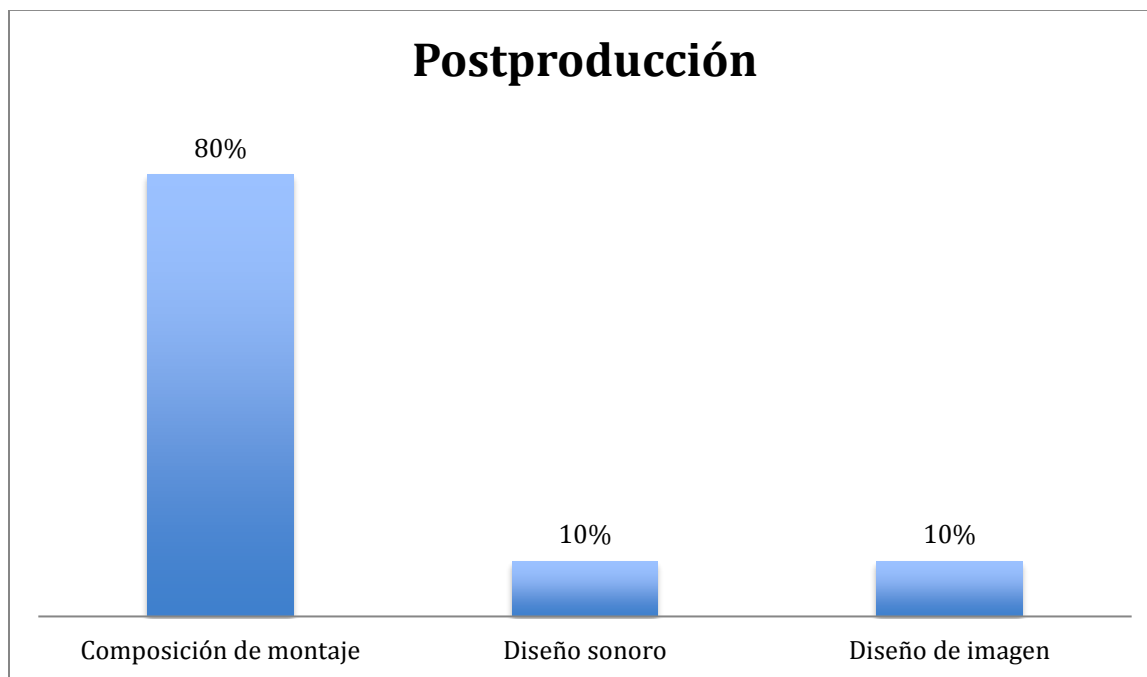
Conclusiones:

Para los cineastas profesionales, el 0% (y en último lugar) del total de los encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al sonido en el proceso puesta en escena de un filme de ficción.

3. Enumere las respuestas del uno al tres (siendo el uno el más importante) de acuerdo a qué aspecto de la siguiente lista usted dedica más tiempo de trabajo en el proceso de postproducción.

- ☐ Composición de montaje
- ☐ Diseño sonoro
- ☐ Diseño de imagen

Resultados:



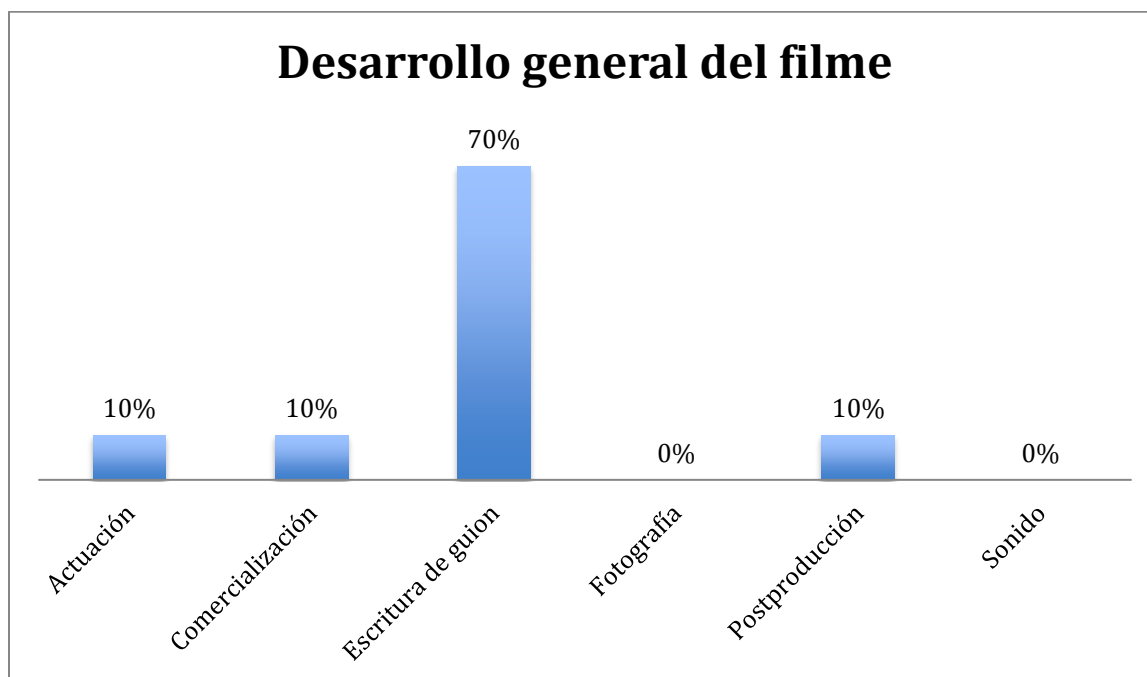
Conclusiones:

Para los cineastas profesionales, el 10% del total de los encuestados respondieron que dedican más tiempo de trabajo al diseño sonoro en el proceso de escritura de postproducción de un filme de ficción.

4. Enumere los aspectos de la siguiente lista, del uno al seis (siendo el uno el más importante), de acuerdo a lo que usted considera más significativo en el desarrollo de un filme de ficción.

- ☐ Actuación
- ☐ Comercialización
- ☐ Escritura de guion
- ☐ Fotografía
- ☐ Postproducción
- ☐ Sonido

Resultados:





Conclusiones:

Para los cineastas profesionales, el 0% del total de los encuestados respondieron que consideran más significativo al sonido en el proceso general de un filme de ficción.

Objetivos

Objetivo General:

- Contribuir al mejoramiento del trabajo del actor en la caracterización de la voz e incorporación de los parlamentos, aplicado al entorno cinematográfico ecuatoriano.

Objetivos específicos:

- Definir problemas a resolver en el trabajo de los actores en la etapa de construcción con la voz.
- Clasificar cualidades de la voz, como elemento comunicativo y expresivo, que potencien el subtexto de los parlamentos y maticen el sentido dramático de la escena.
- Evaluar los diferentes aspectos cualitativos de la naturaleza de la voz que permitan discriminar su uso según las características externas vocales definidas del personaje.



- Proponer herramientas que potencien el trabajo del intérprete o actor en el proceso de caracterización de la voz e incorporación de los textos en la puesta en escena.



Capítulo 1

La importancia de la sonoridad en el cine de ficción

“Cada ser humano nace con una identidad sonora que manifiesta a través de la voz. Pero ese sello de identidad no basta para ser actor. La voz del artista requiere un nivel que está por encima de la voz hablada cotidiana” (García, 2003).

Basta con echar un vistazo a nuestro alrededor para constatar que nuestra sociedad se ha venido organizando en función de lo visual. Desde la revolución industrial hasta nuestros días parece ser que se ha desarrollado la imagen de tal manera que se ha instaurado como un discurso dominante en nuestra sociedad, principalmente sobre el discurso sonoro. Probablemente debamos esta realidad al desarrollo de las marcas. Naomi Klein, periodista canadiense, afirma al respecto:

“El efecto, si no la intención original, de la creación más moderna de las marcas es poner a la cultura anfitriona en un segundo plano, y hacer que la marca sea la estrella. No se trata de patrocinar la cultura, si no de *ser* la cultura. ¿Y por qué no? Si las marcas no son productos, sino ideas, actitudes, valores y experiencias, ¿por qué no pueden ser también cultura?” (Klein, 2007).

De esta manera el discurso visual predomina, como consecuencia, también en la creación artística, dejando de lado las posibilidades que nos ofrece lo sonoro en el mundo de las artes en general y en el cine de ficción en particular. “En general, las escuelas de cine nos enseñan, nos hacen ir hacia el cine por un camino donde los aspectos visuales



o la imagen es el factor fundamental de organización o de acercamiento al mundo del cine” (Martel, 2009).

Podríamos afirmar que el sonido importa menos a medida que se cursan los estudios en los institutos o universidades de formación audiovisual en el Ecuador. En la presente monografía se llevó a cabo una encuesta de investigación a dos grupos focales: el primero lo constituyó un conjunto de alumnos de primer semestre de estudios de la carrera de cine y actuación; el segundo, cineastas profesionales en pleno ejercicio de sus funciones. Los resultados no son menos que alarmantes. En las siguientes tablas podemos observar qué porcentaje de encuestados respondieron que dedican mayor cantidad de trabajo a los aspectos atinentes al sonido en las diferentes etapas del proceso de construcción de una película.

En el cuestionario de exploración del presente trabajo de grado, realizado a estudiantes de cine de primer semestre de estudios, las cifras resultantes son abrumadoras. Se evidencia prácticamente que los aspectos relativos a la construcción del sonido y al proceso de caracterización de la voz de los actores en el cine casi no tienen ninguna relevancia. Podríamos considerar que la falta de conciencia de la importancia del sonido se debe a que el primer grupo focal recién inicia sus estudios en la carrera de cine. Pero como podemos observar en el segundo grupo focal esta realidad sorpresivamente no varía el resultado.



El cuestionario exploratorio se centró en un instituto de formación profesional de cine y audiovisuales. Entonces, para atenuar la problemática es menester una reforma a la malla curricular dentro las escuelas formativas, en donde se eleve el énfasis del estudio de lo sonoro. Jorge Luis Serrano, exdirector ejecutivo del Consejo Nacional de Cine del Ecuador afirma: “el cine en el país es todavía una tarea pendiente” (Andes, 2011).

Incluso la inversión en equipos o herramientas de «lo visual», dentro de los institutos de formación profesional, supera con creces a la inversión de los equipos o herramientas de «lo sonoro», en términos económicos.

Mientras esta realidad no cambie, mientras al estudio de la sonoridad se siga subestimando, entonces seguirá reflejándose esta apatía en las salas de cine y los espectadores continuarán con esa desagradable sensación de no creer en lo que están observando en la pantalla de proyección. Los estudiantes no tendrán herramientas concretas para solventar con eficiencia problemas en cuanto a la caracterización de la voz de los actores de cine y seguiremos haciéndonos de la vista gorda y pasando el problema por alto.

En el segundo grupo focal parecería congruente afirmar que los cineastas, después de un proceso de formación en una escuela de cine, valoran de mejor manera a los aspectos concernientes a la construcción del sonido, y en consecuencia a la elaboración de los textos o parlamentos emitidos por el actor de cine. Sorpresivamente los resultados arrojan datos opuestos. Entonces, o bien no se tiene herramientas para



confrontar el problema de la construcción y caracterización de la voz del actor de cine de ficción en la puesta en escena; o bien son las aristas visuales las dominantes en el lenguaje cinematográfico, a pesar de que lo verdaderamente inevitable en el cine es el sonido.

“En el cine los que somos tocados por el sonido somos los espectadores. Nosotros podemos, si vemos una película de terror, cerrar los ojos y evitar ver lo que nos impresione. Pero no tenemos párpados para el oído” (Martel, 2009).

Si observamos nuestro entorno, más bien si escuchamos nuestro entorno, constatamos ciertas particularidades en el lenguaje hablado, las cuales directores y actores intentan reproducir en la puesta en escena, pero muchas veces se fracasa en la tarea. “La ausencia de un diálogo real se percibe en mayor o menor intensidad en la mayoría de películas de nuestro cine ecuatoriano” (Cabrera, 2008).

Sabemos que el sonido se construye desde el guion y termina en la postproducción de una película. La presente tesis se enfocará en los procesos que suceden en la puesta en escena, pero también en la consecuencia de la pobre construcción de los diálogos en los guiones. Para esto se tomará y diseccionará los aspectos del lenguaje hablado cotidiano, puesto que son estos los que se intenta reproducir en el set o locación. En palabras de Walter Ong: “Dondequiera que haya seres humanos habrá un lenguaje y, en cada caso, uno que existe básicamente como hablado y oído en el mundo del sonido” (Ong & Hartley, 1982). Siendo así, se analizarán las diferencias entre el lenguaje escrito que utiliza el escritor en el guion y cómo se



transforma en lenguaje hablado a la hora de la interpretación de los textos. En salas de proyección de cine el espectador escucha los diálogos, mas no los lee. Saussure (1857-1913), el padre de la lingüística moderna, llamó la atención sobre la primacía del habla oral, que apuntalaba toda comunicación verbal, así como la tendencia persistente, aun entre hombres de letras, de considerar la escritura como la forma básica de lenguaje. La escritura, señaló, posee simultáneamente “utilidad, defectos y peligros” (De Saussure, 1959). De todas formas, concibió la escritura como una especie de complemento para el habla oral, no como “transformadora de la articulación” (De Saussure, 1959).

Entonces adquirir una consciencia sonora es eje cardinal para el trabajo de caracterización de la voz del actor de cine. Y con consciencia sonora nos referimos a la capacidad de observar cómo se comporta el lenguaje hablado en las relaciones entre seres humanos. De esta manera será posible sistematizar herramientas para el propósito que atañe. Como directores de cine y como actores, otra tarea imprescindible en la puesta en escena es lograr una eficiente apropiación del lenguaje. Parecería incierto, pero en muchos rodajes se constata que realizadores realizan contrataciones de actores no profesionales, con el afán de obtener de ellos una representación actoral más realista o verosímil. Muchas veces estos actores naturales deben representar personajes de otro punto geográfico al que pertenecen; es decir, existen no actores o «actores naturales» de la sierra interpretando personajes de la costa, y viceversa. Esto tan solo por mencionar un ejemplo. ¿Cuál es el problema en todo esto? Podemos deducir, en primera instancia, que “el actor natural no tiene por qué conocer las técnicas de representación actoral de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold o Barba; él apenas conoce su propia realidad que



interpreta día a día como individuo en el contexto social que le tocó vivir” (CB Cine , 2015). ¿Y qué podemos mencionar sobre la caracterización de voz de los actores? Si nos remitimos a las preguntas de investigación realizadas en esta monografía y analizamos una vez más los resultados, entonces nos veremos inmersos en una verdadera encrucijada. Los directores no poseen herramientas para lograr de los actores la interpretación vocal que exige el personaje, y más aún cuando el actor resulta ser un «actor natural». De todas maneras, sabemos que quien más conoce la obra cinematográfica en su conjunto es el realizador o director, pues es él quien debe modular la composición general de la obra, entonces es su responsabilidad obtener del actor lo que desea que su personaje interprete. El camino es, por lo tanto, adquirir una conciencia sonora que permita una correcta apropiación del lenguaje, pues como consecuencia se logrará sistematizar herramientas que solucionen con eficacia los problemas de la construcción de la voz de los actores en la puesta en escena. Siendo así se deduce que el problema de la actuación y caracterización de voz requiere formación, requiere herramientas y requiere un análisis y sistematización de lo observado en la praxis del habla cotidiana. No se puede menospreciar la calidad de la formación de los actores profesionales, ni sobrevalorar el impacto de realismo que puedan causar hombres y mujeres anónimos conduciendo una historia. El sonido, la oralidad, el lenguaje hablado, son “elementos de connotación” (Barthes, 1989) que insuflan nuevas dimensiones de significado a un filme. La caracterización de la voz debe ser, pues, potenciada con escrupulosidad, porque evoca la compleja personalidad que nos caracteriza como humanos. Recordemos entonces que “nosotros somos animales especiales que emitimos sonidos con sentido” (Martel, 2009).

1.1 El humano como emisor de sonidos con sentido

“Es muy difícil suprimir los signos no verbales que traicionan nuestros auténticos sentimientos” (Livingstone, 1977). A diferencia del resto de especies, los humanos son la única que emite sonidos con sentido en el afán de realizar su voluntad, precisamente porque en el proceso se ven involucrados emociones y sentimientos. Este propósito activa mecanismos conscientes e inconscientes en el emisor del mensaje y buscan generar un impacto emocional en el receptor, intentando obtener de esta manera su objetivo. El sentido, además, se modifica y reacondiciona en respuesta de la reacción del interlocutor.

Pero, ¿cómo podemos reconocer un sentido y un orden en la «sonoridad» del lenguaje? Tal vez este reconocimiento de «sentido» no es absoluto y depende de la perspectiva de cada individuo, porque “en el bullicio o alboroto de la vida cotidiana no hay orden, no hay un orden único, completo” (Wittgenstein, 1997). Entonces lo que hacemos es que de manera individual captamos esa forma sonora y la traducimos en sentido en base a nuestras experiencias y a «códigos sociales» que nos permiten reconocer más allá del lenguaje, a través de los códigos no verbales y del metalenguaje. “Lo que en retrospectiva e intelectualmente parece un fragmento ininteligible de un «orden oculto» se comprende en la vida cotidiana de diferentes maneras en diferentes contextos y diferentes momentos” (Shotter, 2001). Siendo así, podemos deducir que al



emitir un mensaje existe detrás una intención, que se delata en la «forma sonora» y que se comprende por los mecanismos del lenguaje.

“Se ha construido el orden (...), gracias al recurso de una sintaxis, a una «gramática» implícita en nuestro lenguaje; vale decir, mediante el recurso a rasgos implícitos en nuestras formas «aceptadas» de coordinar recíprocamente nuestras acciones, donde la sintaxis propone la apariencia de un sentido al intelecto racional” (Shotter, 2001).

Pero no solamente que la especie humana emite sonidos con sentido, sino que también es consciente de sus propias emociones. Precisamente son estas emociones las que matizan, potencian o contradicen el mensaje hablado en las conversaciones cotidianas. Incluso una emoción podría delatar exactamente lo contrario de lo que las palabras significan. Y esto es lo que en la puesta en escena sirve para matizar la personalidad del personaje. Esto es lo que se busca en el proceso de caracterización, pero muchas veces no se sabe cómo lograrlo. El primer paso es, pues, entender cómo funciona la expresión oral dentro del lenguaje. Puesto que las emociones podrían ser conscientes e inconscientes en la psiquis del emisor del mensaje e inducir, por medio de las cualidades sonoras, un tipo de lectura en el receptor, entonces es el emisor quien intentará modular las cualidades sonoras, a través de su aparato fonador¹, para readaptar el sentido que deberá imprimir en sus palabras y así provocar una relectura del significante.

¹ En el cuerpo humano el aparato fonador es el conjunto de órganos encargado de generar y ampliar el sonido que se produce al hablar. Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Aparato_fonador



Así como en la vida cotidiana, el actor de cine de ficción y el director de actores deberán entender que los personajes emiten sonidos con sentido, que este sentido viene dado por las emociones conscientes e inconscientes y que es el aparato fonador el que insuflará las cualidades sonoras a sus palabras, dependiendo del anhelo o intención del emisor del mensaje.

1.2 Cualidades sonoras de la voz

Se ha dicho que “La especie humana es la única capaz de emitir sonidos con sentido” (Martel, 2011). El sentido se construye a través del lenguaje oral y se transmite por medio de un mensaje. Este mensaje tendrá atributos denotativos y connotativos que se imprimirán gracias a ciertos códigos significantes que serán posteriormente interpretados por el receptor y podrán modularse en función del requerimiento del emisor. Estos códigos significantes tienen cualidades que se derivan del uso de la sintaxis del lenguaje y de las características mecánicas de la voz. A continuación se separarán, con fines pedagógicos, estos códigos significantes para entenderlos y emplearlos según las necesidades que requiera la puesta en escena. A los primeros se les llamará códigos significantes abstractos; a los segundos, códigos significantes fonéticos. Si bien, según el análisis que se realice de estos códigos, se pueden mencionar y sistematizar una cantidad suficientemente amplia como el lenguaje y la sonoridad mismos, aquí se resumirán los que el investigador considera los más importantes y efectivos en la praxis del trabajo con actores en el proceso de caracterización de la voz en el cine.

1.2.1 Códigos significantes fonéticos

Los códigos significantes fonéticos se evidencian en el paralenguaje, entendido como “todo tipo de señales concurrentes con una emisión propiamente lingüística que transmiten información adicional, matizan, contrastan, reafirman o incluso pueden llegar a contradecir el sentido comunicativo de dicha emisión lingüística” (Poyatos, 1994). Debemos entender al paralenguaje como aquellas cualidades no verbales y modificadoras de la voz y también los sonidos y silencios con que apoyamos o contradecimos las estructuras verbales. Intervienen en él los aparatos fonadores y los órganos nasales. Como se ha dicho anteriormente, los sonidos del lenguaje pueden ser modificados de acuerdo a las exigencias del personaje y de la escena. El actor tendrá, con el manejo de estos recursos, la posibilidad de explorar todo el mundo de posibilidades existentes para la caracterización de su voz. Cabe mencionar que así como el actor entrena su cuerpo para mantenerlo a punto de interpretar con eficacia y solvencia un personaje, será también menester un adecuado entrenamiento y formación de su voz durante toda su carrera como actor, de todas formas es su instrumento de trabajo y como tal siempre procurará estar «afinado». A continuación se detallan los más relevantes.

- **Impostación:** Para que el actor entregue todos los matices que exige el texto y el personaje deberá dominar las técnicas de respiración costo-diafragmática, el uso de las cavidades de resonancia, como la faringe, boca, fosas nasales, a partir del dominio de los órganos articuladores móviles, como la lengua, labios y el velo del



paladar. Así pues obtendrá un resonador capaz de amplificar el sonido y no amortiguarlo.

- **Dicción:** “En la perfecta articulación se encuentra la perfecta inteligibilidad” (Berry, 2006). La buena dicción procura articular las palabras con precisión y como consecuencia se evita un gasto innecesario de energía en la intensidad de emisión del texto. En la dicción también intervienen las pautas y las entonaciones las cuales reflejan la intención del texto.
- **Ritmo:** Se refiere a la velocidad con la que se enuncia el texto. Con simples ejercicios prácticos se vuelve obvio que cada emoción reflejada en la voz del personaje modifica la velocidad de la emisión del texto. El actor y director deberán buscar y encontrar el ritmo con el que debe ser dicho el parlamento.
- **Entonación:** La gama tonal está limitada por las capacidades fonéticas del actor y se refieren al rango que va desde su enunciación más aguda hasta la más grave. Muchas caracterizaciones de la voz que representan un personaje con problemas de lenguaje, generalmente modifican la entonación dislocándola de su estado coherente. Con una modificación pequeña en la entonación se podrá construir un estado de confusión o alteración en el personaje.
- **Intensidad:** Se refiere al volumen al que se emite el texto. No es lo mismo un grito que un susurro. Si visualizamos la curva de decibeles de una persona hablando en la vida cotidiana, veremos un juego altisonante en la gráfica, lo que nos devela que los parlamentos jamás son lineales en cuanto a intensidad se refieren. Si directores y actores toman esto en consideración se evitará un diálogo lineal y monótono.

Generalmente las curvas de intensidad se producen debido a los cambios emocionales que vive el personaje en escena.

- Cantidad: Un texto se pronuncia en una cantidad determinada de tiempo. El actor puede construir un mismo texto y pronunciarlo una vez en un tiempo determinado y otra vez en el doble de tiempo, por mencionar un ejemplo. Los tiempos largos hacen referencia a una introspección del personaje.
- Pausas: Esta es una de las herramientas que mejor construyen el subtexto. No se debe confundir con el silencio, el cual es deliberado. Las pausas hacen alusión al rompimiento abrupto del parlamento. Las pausas pueden decir mucho más que las palabras.
- Silencio: Son los tiempos muertos. Aquí el silencio otorga. El silencio deja la respuesta en la perspectiva del receptor del mensaje y también del espectador. Mucho de lo que se quiere decir realmente está dentro del mundo de lo que no se dice, de lo que se calla, dentro del universo del silencio. Aquí adquiere relevancia lo que pasa alrededor del silencio. El silencio también es una construcción significativa producida por los sonidos que constituyen el silencio.²

Cabe señalar que todas estas cualidades fonéticas del lenguaje siempre están presentes en cualquier parlamento y no es posible omitir ninguna ya que todas son condición sine qua non para que el lenguaje oral se manifieste. Lo importante entonces será ajustar cada uno de estos parámetros y observar lo que nos ofrece en tanto y cuanto a cualidad de interpretación se refiere.

² Remítase a la obra musical de John Cage, 4'33''.

1.2.2 Códigos significantes abstractos

Los códigos significantes abstractos son aquellos que se desprenden de la forma en la que se hace uso del lenguaje, mas no de la cualidad sonora de este. Se mencionan a continuación aquellos observados en las entrevistas realizadas a «no actores» y que serán de utilidad en la puesta en escena:

- La deriva: Hace referencia a la no claridad del tema que se está tratando, a nivel textual, porque la comunicación se da a partir de emociones y sentimientos que se delatan en la comunicación no verbal, entendida esta como “el proceso de comunicación en el que existe un envío y recepción de mensajes sin palabras, es decir mediante indicios, gestos y signos” (Knapp, 1995). Estos mensajes pueden ser comunicados a través de gestos, lenguaje corporal o postura, expresión facial y el contacto visual, “(...) así como por medio de la conducta pues hay un monitoreo continuo de lo que hacemos y lo que el otro percibe” (Mehrabian, 1972). Así pues, será más pertinente que directores y actores se enfoquen entonces en la construcción subtextual del significado a nivel corporal y de la voz.
- Dispersión temática: El personaje no debe mencionar lo que quiere porque entonces la escena concluye, se queda sin material de trabajo. El espacio de trabajo del personaje reside en la búsqueda de atravesar la dificultad que le impide conseguir su objetivo. Así, cuando un personaje hace uso de los diálogos, no los usa para referirse precisamente al tema específico del que se vale para la consecución de su propósito. Al tema se lo menciona de manera subtextual, va y viene, como un tantear a ciegas. Se podría decir que lo que el personaje dice reside en la superficie de su



personalidad, es una cuestión de forma, mientras que lo que el actor hace radica en lo profundo de sus emociones y es una cuestión de fondo.

1.3 La voz y el gesto

Es imposible separar la voz del gesto físico. Cuerpo y voz son un mismo instrumento puesto que la voz se genera del cuerpo. El gesto físico tiene su correspondencia en la voz. Un gesto cerrado, introvertido, inmóvil, puede generar un parlamento lento, susurrado, sin brillo; mientras que un gesto dinámico y abierto se corresponderá con una voz intensa, rápida, quizá tropezada. Lo que se propone en esta investigación es que se busque en la forma, de manera creativa, como salvar los obstáculos que se presentan en la puesta en escena. Es más eficiente para el director dar una indicación de corrección de postura corporal o intensidad de la voz que decir al actor algo como: «pórtate triste», «ahora rabioso», «alegre». Con estas indicaciones el actor llevará su consciencia hacia la representación estereotípica de la forma de las emociones. Es verdad que una verdadera emoción generará en el cuerpo cierta forma, cierta voz que le correspondan, pero a veces al actor le llegan emociones que no se necesitan en la escena. Freud sostenía que cuando un individuo evoca una emoción de su pasado (método de la memoria emotiva) al instante presente, esta llega desfigurada o convertida en otra emoción. Es decir, si se evoca una emoción de una experiencia que nos generó tristeza en el pasado, ahora podría llegar en forma de risa, y esto se debe a que en el momento en el que el individuo evoca una experiencia emotiva de su pasado su perspectiva de dicha experiencia ha sido modificada por el paso del tiempo. Esto es



así por la naturaleza dinámica de la memoria. A este concepto Freud denominó «huella mnémica». Ahora bien, si existe dificultad en evocar las emociones a nuestro antojo, qué podríamos decir del añadido de que en el cine tenemos toma uno, dos, tres... Sería un suicido psicológico para el actor y un desgaste de energía innecesario. La observación de la mecánica de la fonética del lenguaje enseña que es posible construir desde lo físico, o como se suele llamar en el territorio del cine, desde la cadena de acciones, un significado emocional. Cuando el actor hace genera emoción y esa emoción se delata en el cuerpo y en la voz del actor. Entonces se propone la búsqueda en la forma, en la acción. Cuando trabajamos con formas estereotípicas quiere decir que no se ha observado con detenimiento el comportamiento humano. Nuestra idea de las posturas de melancolía o euforia no precisamente son las que se observan en un individuo verdaderamente melancólico o eufórico. Se debe conocer el guion con el cual se va a trabajar y se debe entonces observar con detenimiento la conducta humana para poder representarla con éxito en la puesta en escena.

1.4 Diferencias entre la voz en el teatro y en el cine

Independientemente del medio en el que el actor trabaje, ya sea en teatro o cine, debe comunicar ideas, vivencias y emociones al público. Y esto es relevante. La herramienta o instrumento expresivo que usará el actor siempre será su cuerpo, solamente diferirá el modo en que este instrumento (cuerpo) es usado. El teatro, por su naturaleza, se realiza en amplios espacios cerrados o al aire libre, exigiendo del



intérprete una gran energía escénica para que su público pueda contemplarlo, por lo tanto su voz deberá ser potente, fuerte, audible y sus gestos amplios, visibles, definidos. “Pocas sutilezas podrá demostrar el actor de teatro en estos espacios con tantos espectadores” (Herrero, Los secretos del actor, 1982).

En el cine, por el contrario, el actor trabaja para la cámara y esta puede estar muy cercana a él (según el plano que se utilice), no necesitará alzar su voz puesto que un micrófono la registrará a una distancia lo suficientemente corta como para captar un susurro, tampoco será necesario recurrir a gestos ampulosos, pues la cámara delatará el más mínimo exceso de energía o exterioridad. Así pues, mientras menos haga, mejor será su trabajo, “mientras más simple e intenso se muestre mejor será su actuación” (Herrero, Los secretos del actor, 1982).

Considerando lo anteriormente expuesto, se notará que el teatro, por su naturaleza, vincula al actor de manera directa con el público, obligándolo así a mantener un discurso sostenido en el tiempo, según sea la duración del acto; mientras que el cine, por su naturaleza fragmentada³, obliga al actor a romper su discurso en un plano y rehacerlo en otro, a la vez que deberá mantener continuidad en la construcción del sentido que se esté aplicando a la escena. Si bien el aparato fonador del actor en las dos instancias, teatro y cine, es el mismo, pues es también la naturaleza del medio en el que se expresa el actor la que lo obligará a trabajar su voz de manera específica a las necesidades de la puesta en escena. Así pues en el cine se intenta representar la forma hablada cotidiana

³ La fragmentación deviene de la variedad de planos a ejecutar para constituir una escena.



de la vida, y si se observa, esta manera cotidiana del habla tiene unas características específicas en la evocación y construcción de «sentido» que deberán ser analizadas y construidas desde el aparato fonador y la mecánica del habla.

1.5 Consideraciones generales sobre la construcción de los diálogos en el guion

“Lo más difícil de escribir es saber qué escribir” (Field, 1995). En materia de guion, el diálogo, es un recurso que dimensiona al personaje, lo contradice, lo delata, lo potencia. Pero, “para un guionista el diálogo no representa sino la guinda del pastel. Es lo último en lo que trabaja y a pesar de todo es lo primero que verán quienes lean el guion” (Parker, 2010). El guion cinematográfico viene a ser el esqueleto de una película, su estructura, así que debemos evitar que nuestra empresa se venga abajo. Si el guion fracasa, si los diálogos no están bien contruidos entonces morirán en la garganta del actor antes de ser pronunciados.

Para empezar debemos hacer una notable diferenciación fenomenológica que sucede en el cine: el diálogo en papel nunca será igual que el diálogo representado por el actor. Esto es así porque el primero usa el lenguaje escrito, mientras que el segundo, el hablado. En la presente investigación se realizaron ejercicios que consistieron en grabaciones de audio de conversaciones cotidianas con el fin de observar y diferenciar las características de ambas formas de comunicación. Roland Barthes, semiólogo francés, hablaba de una retórica de la imagen. Su postulación sostenía que en el mensaje visual existen dos tipos de mensaje y ambos son de carácter signifiicante. El primero se



refiere al mensaje denotado, el cual se compone por los elementos que forman la imagen, por ejemplo: tomates, fideos, papas, etc., mientras que el mensaje connotado se refiere a las herramientas de las que el fotógrafo hace uso para potenciar el mensaje denotado, es decir la iluminación, el encuadre, la composición de elementos dentro del cuadro, el punto de vista, entre otros. El lenguaje oral se compone, de la misma manera, de ambos tipos de mensaje los cuales siempre estarán fusionados y que los espectadores, como receptores, en el caso del cine, lo percibirán sin el mayor esfuerzo. “El lenguaje está basado en el dualismo de forma y significado” (Sweet, 1899) El mensaje connotado y el mensaje denotado no pueden separarse y además “¿hasta qué punto tenemos derecho de distinguir uno de otro los dos mensajes que poseen la misma sustancia (icónica)?” (Barthes, 1980). Barthes, recalca además que la distinción de los dos mensajes no se opera espontáneamente a nivel de la lectura corriente, pues el espectador recibe al mismo tiempo el mensaje perceptivo y el mensaje cultural. Así la distinción tiene solo una validez operatoria, análoga a la que permite distinguir en el signo lingüístico un significante y un significado, aunque de hecho nunca nadie pueda separar la “palabra” de su sentido. Los guionistas de nuestro entorno cinematográfico ecuatoriano podrían no estar ejecutando sus diálogos teniendo en cuenta estas consideraciones. De alguna manera los guionistas deben reproducir un lenguaje hablado sobre sus páginas, además de que los actores también deben subir al plano de su conciencia esta realidad, puesto que un diálogo que va a ser dicho tiene que obligatoriamente modificarse de aquel que ha sido plasmado en las páginas del guion. Escuchando las grabaciones de las conversaciones registradas podemos afirmar que el lenguaje oral posee unas características diferentes a las del lenguaje hablado. Las más importantes que se pueden mencionar son: La



comunicación oral se caracteriza por utilizar un lenguaje coloquial, informal y lleno de muletillas. Es recurrente la repetición de elementos y la ausencia de la subordinación y la voz pasiva. Generalmente se usan oraciones no acabadas, el tema de conversación flamea en las olas de la deriva, va y viene, es redundante, el vocabulario es impreciso, hay omisiones de palabras y frases inacabadas, utiliza interjecciones y modismos, además de que conlleva marcas dialécticas (geográficas, sociales). A continuación un ejemplo:

HOMBRE

Ya nadaf, se me fue el bus, loco..., ¡qué hue..!,
me tocó salir embalado a ver si le cogía. Tuve que llegar patazo.

En el lenguaje escrito, por el contrario, se eluden las muletillas y se desarrolla una sintaxis más elaborada. Hay variación de estructura sintáctica y la utilización de conectores aumenta, con el objetivo de estructurar mejor la información, el enfoque de la temática es más específica, usa un lenguaje formal, la información está bien estructurada y tiene un orden lógico, se usan oraciones más complejas y largas, existe reticencia a la utilización de modismos y generalmente neutraliza las marcas dialectales. A continuación un ejemplo:

HOMBRE

¡Qué incómodo!, caminaba hacia la parada de el bus
y vi que, a lo lejos, frente a mí, pasaba velozmente.



Tuve que correr para intentar alcanzarlo,
pero todo fue en vano, así que me tocó caminar.

1.6 El actor vs. el no actor enfrentados a la caracterización de la voz

“El sonido es siempre una parte en el cine que por algún motivo ha sido descalificado, quizá porque nuestra sociedad se ha organizado haciendo mucho acento en la percepción visual” (Martel, 2011).

La angustia de buscar y no encontrar actores o intérpretes que puedan realizar una representación de manera memorable, verosímil, que resuene en las memorias de los espectadores de cine, ha llevado a realizadores y directores a intentar aplacar esta carencia con otros elementos como la fotografía, la escenografía, el vestuario, los grandilocuentes movimientos de cámara, entre otros...

Los directores siempre tendrán la opción de incluir en sus filmes a intérpretes profesionales u actores naturales. En nuestro entorno cinematográfico esta decisión ha estado influenciada por la presunción de que los actores naturales son frescos, no tienen todo ese condicionamiento y «sobreactuación» de los actores profesionales. La intención es lograr de estos una interpretación «natural», más fiel a la realidad, logrando así conseguir una cierta estética tan anhelada por los directores de cine. Sin embargo muchas veces se ha observado que la tarea de la interpretación actoral recae en responsabilidad absoluta de los actores. Tal vez, porque el director de actores no tiene las herramientas suficientes para encaminar una adecuada interpretación actoral, es que



intenta suplir esta falencia con la contratación de los denominados «actores naturales», sin darse cuenta que la indumentaria del cine modifica la naturalidad de la vida cotidiana, obliga a la pose y genera una representación idealizada de lo real. “Todo uso de la cámara implica una agresión” (Sontag , 2006). De esta manera el actor natural tendrá como límite de representación su sí mismo, el horizonte de sus posibilidades interpretativas se limitará a su propia personalidad, porque más allá de eso carecerá de herramientas para representar un papel más alejado de su realidad más contigua. Entonces lo que se obtendrá con los actores naturales no será una representación «natural», sino más bien una representación de su sí mismo, en tanto y en cuanto este sujeto ha llevado al plano de su consciencia sus propios rasgos de personalidad, con el riesgo de verse alterado por la cámara y todas las herramientas del cine que estarán al pendiente para delatar el más mínimo error en su actuación y develarlo de manera amplificada en la sala de proyección.

“Un actor debe estar preparado para investigar, para buscar, para conocer lo que le falta” (Eines, 2006). Estas capacidades se adquieren con formación en técnica actoral. Sea cual sea el «método» que se quiera emplear para construir un personaje, es evidente que el actor profesional despliega ciertos recursos, ciertas técnicas para lograrlo. El director es quien modula su actuación, quien pauta la «tonalidad» de su interpretación para que se adhiera al conjunto de la obra. Así pues, un actor formado sí tendrá un bagaje del que puede valerse para lograr una interpretación más alejada de su realidad, sus posibilidades y sus horizontes están delimitados por el dominio de su técnica. El problema se genera cuando el director no sabe qué decir al actor, cómo guiarlo. Sabe lo



que quiere, lo exterioriza, pero no dispone de herramientas para lograr encaminar una interpretación adecuada.

Si ambos tipos de actores, profesionales y naturales, no tienen los recursos suficientes, es entonces la responsabilidad del director desplegar herramientas para conducir y lograr una adecuada caracterización del personaje. Hemos de suponer, cuando como espectadores, nos enfrentamos a la pantalla de cine y tenemos la sensación de no creer en lo que estamos viendo y escuchando, que el problema ha sido del director o realizador. Estamos ante la evidencia de la falta de recursos que requiere el director para conducir a sus actores. Así como en una orquesta podemos tener en escenario a los músicos más brillantes, sin la mano de su director, algo nos resultará incompleto y confuso, a menos que se trate de un «*jam session*»⁴. Pero en nuestro entorno cinematográfico ecuatoriano los «*jam session*» resultan desafinados en cuanto a interpretación actuarial se refieren.

Si trasladamos todo lo anteriormente mencionado a la construcción y caracterización de la voz nos damos cuenta de que el proceso es el mismo, porque cuerpo y voz no pueden dislocarse en la representación actuarial, forman parte de un mismo cuerpo en acción que es el del actor. Las herramientas de trabajo que se proponen en esta investigación, útiles para los intérpretes y directores de actores, son basadas en la observación intrínseca del comportamiento sonoro de las conversaciones

⁴ Definición aludida a George Frazier: «Una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada».



cotidianas y sistematizadas para un trabajo mancomunado creativo eficiente en la puesta en escena.



Capítulo 2

La disolución del espacio - tiempo del personaje

A continuación un ejemplo de diálogos interpretados en el filme *La mujer sin cabeza*, de la cineasta argentina Lucrecia Martel. El guion ha sido reproducido por el investigador del presente trabajo, según como han interpretado el diálogo los actores y no tiene relación directa con el guion original escrito por la realizadora.

ESCENA X. CASA. INTERIOR. CUARTO.

VERO, su AMIGA y la ABUELA conversan en un cuarto apenas iluminado por la luz del pequeño televisor encendido en una mesita frente a ellas. La ABUELA LALA permanece echada sobre la cama junto a AMIGA. VERO descansa sobre un antiguo mueble acolchonado. Todas observan al televisor.

ABUELA LALA

(Dirigiéndose a Vero)

Mirá los bracitos que tenías, ¡qué
suerte que no tuviste hijos!

AMIGA

(Dirigiéndose a Vero)

¿Vero?, ¡decile!

VERO regresa a verla pero no responde.



AMIGA

(Continuación)

(Volviéndose a la ABUELA LALA)

Acordate, Lala, que las chicas de la Vero
están en Tucumán estudiando.

ABUELA LALA

¡Ajá!, ¿y qué estudian?

AMIGA

(Regresando a ver a VERO)

Vero, decile.

VERO intenta responder pero se reprime.

AMIGA

Derecho, estudian Derecho.

ABUELA LALA

¡Oh!, ¡qué audacia!

AMIGA ríe al ver una pequeña niña en el televisor.

AMIGA

¡Ay!, mirá qué chiquitita la Candita.

ABUELA LALA

(Tratando de reconocer la imagen en el televisor)

¿Esa es la Candita?

AMIGA



(Mordiéndose los labios, mientras esboza una sonrisa)

Sí...

ABUELA LALA

Nunca me acuerdo de la Candita.

Ni para el cumpleaños la llamo.

(Reconoce algo en el televisor)

Bueno, bueno, bueno, bueno, bueno,

los Senadores de la provincia.

Miralo al Gallardito con la esposa.

¡Qué milagro!

AMIGA

(Dirigiendo su mirada a la ABUELA LALA)

Todos parientes tuyos, Lala.

ABUELA LALA asiente.

“El lenguaje tiene el misterio y la maravilla de los verbos pasado, presente y futuro. Una persona cuando habla sin premura se disuelve como sujeto (...) En sus palabras, en sus textos hay frases que están siendo dichas en otra edad” (Martel, 2009).

En los diálogos anteriores observamos a estas tres mujeres evocando recuerdos pasados a través de una grabación familiar que están mirando en el televisor. La abuela Lala hace un esfuerzo por reconocer a los personajes, pero debido a su edad avanzada ha perdido casi la memoria. Esa conexión melancólica con sus parientes que contempla por el televisor se refleja en la materia sonora de sus diálogos: usa frases prolongadas, se refiere a sus parientes en diminutivos, pronuncia una serie de muletillas que incitan a



creer que está recabando en su memoria aquellos recuerdos que no gravitan más en su mente. Los personajes son del norte de Argentina, de la provincia de Salta, se delata por su acento el cual no se esfuerzan por neutralizarlo, más bien lo acentúan.

Cuando alguien evoca cosas de su infancia, se puede ver que hay formas de organización de la frase, tonos, gestos corporales que remiten mucho más a la infancia que al momento o edad en que la persona está diciendo aquello. Si observamos una simple conversación cotidiana o un monólogo, por ejemplo, verificamos que en este discurso existen unas variaciones que a veces son complicadas hacerlas reproducir por un actor. Estas variaciones se deben a que el sujeto se está disolviendo en el espacio y en el tiempo. El espacio evidente de una persona cuando habla se transforma en la medida en que esa persona evoca. Eso se puede notar a través de la dirección de la mirada, es decir dónde fija su rostro una persona mientras va hablando, y también en la forma de la materia sonora, es decir en las pausas, en los cambios repentinos de tono y en los silencios. A veces podría resultar complicado, en el trabajo de la puesta en escena, que el director de actores de los motivos por los que el actor debe hacer estas modificaciones sonoras mientras habla. Lo que se propone es encontrar formas auditivas de corrección en la dirección de actores.

Cuando, por ejemplo, observamos una conversación en la calle y queremos interpretarla tal cual en el guion, harían falta tantos signos gráficos para reproducirla de manera exacta en la que fue dicha. Pero en el guion la organización es espaciada, coherente, que se adhiere a las formas propias del lenguaje escrito con su formalidad y



sintaxis. La construcción oral es más compleja de lo que se puede plasmar por medio del lenguaje escrito. Entonces en las herramientas de control estas observaciones sonoras resultarán muy útiles y fácilmente aplicables.

El sonido, con todas sus cualidades fonéticas y de sentido, se usa para atrapar y retener al espectador, creando una atmósfera en particular. Si observamos la forma sonora y el sentido, por ejemplo de la oración, del rezo, independientemente de la religión, veremos que esos sonidos emitidos que conforman las palabras, esa combinación de significados están llamando y obligando a Dios a hacer algo, obliga al creador de la existencia a interceder por nosotros. Ese es el poder de la palabra.

“Esa conjunción extraña de sentido y materia sonora es lo que un director tiene que trabajar, primero cuando está escribiendo y segundo cuando tiene que definir si lo que está escuchando que dice un actor es o no es lo que quiere que aparezca en su película” (Martel, 2011).

Así pues, el director y el actor deben encontrar esas particularidades del diálogo en cuanto a materia sonora y de significado que se necesitan insuflar en los parlamentos. El trabajo previo del director deberá consistir en conocer qué elementos significantes, qué atmósfera y qué cualidades de la materia sonora necesita reproducir para imprimirle ese sentido dramático que necesita la escena.

2.1 Apropiación del lenguaje



“Cada uno se apropia del lenguaje de una manera en particular, y en esta apropiación las cuestiones económicas y sociales no aseguran la belleza ni la habilidad con la que se maneja el lenguaje” (Martel, 2011). Todos tenemos la experiencia de escuchar a personas sin ninguna educación formal, quizás, pero con una enorme capacidad de organización del habla, con una enorme belleza. Tal vez con problemas propios de la gramática o cuestiones atinentes a la lengua oficial, pero con una formidable creatividad en el uso de su habla.

Las formas en las que una persona organiza su discurso están llenas de estructuras que nada tienen que ver con las estructuras que se enseñan para organizar la información en el cine. La deriva, la repetición, la sobreimpresión de temas y todos los fenómenos que suceden en el habla son estructuras que sirven para el cine. En estas estructuras orales, que son originales en su forma de organización de la información, que no están marcadas ni por lo económico ni por lo social, no son atendidos respecto al cine. Se piensa que nuestra referencia del cine es siempre el cine que hemos visto, el cual se corresponde con otra geografía y cultura, incluso otro idioma. Pero, ¿qué significa apropiarse del lenguaje? La apropiación no es más que reconocer el idioma, con todas sus características y tener la capacidad de representarlo de manera creativa en la escritura de guiones y la interpretación de los diálogos.

En el siguiente ejemplo de la película *Sábado*, del cineasta chileno Matías Bize, analizaremos la forma en que los personajes se apropian del lenguaje para construir sus diálogos.



ESCENA 1. CALLE. EXTERIOR. DÍA.

ANTONIA camina sobre la calle, visiblemente alterada, tratando de contener el llanto.

ANTONIA
¿Estáis grabando?

GABRIEL
Sí, si,

ANTONIA
Putá, GABRIEL, weón, yo la única weada que te pido es que
si esta weada se pone peluda, vos no pareís de grabar. ¿Vale?

GABRIEL
Ya, sí.

ANTONIA
Te juro que a este conchesumadre no se le va a olvidar
que es sábado, weón.
(Regresando a ver a GABRIEL)
¿Tengo cara de tonta? No, no me contestéis esa hue..., esa weada.
Pero cara de mini histérica no tengo, ¿no es cierto?
O sea puede que esté un poco histérica ahora, pero weón, te juro
que yo nunca he sido una mini histérica, weón, siempre
me han cargado las minas histérica, weón, me dan vergüenza ajena,
las encuentro patéticas, pero es que, puta, la weada,
viene un conchesumadre y te caga la vida pues, weón,
y no sabéis qué hacer, cachai.
Yo siento como que me hubieran metido veneno en el cuerpo.



No encuentro justo quedarme con esta mierda yo sola.
Entonces, weón, tengo que sacar la weada afuera, y así
es como uno pasa de ser una mina normal, a una mina histérica.
¿Entendí?

Hay que mencionar que el filme *Sábado*, es un plano secuencia de aproximadamente una hora de duración, es decir sin cortes. Esta forma de diálogo se asemeja más al lenguaje hablado que al lenguaje escrito. Probablemente los actores usan improvisación a partir de una circunstancia para construir el diálogo. En este caso, Antonia, la protagonista, emplea con eficiencia las formas sonoras del lenguaje hablado. Si fijamos la atención al diálogo encontramos una infinita cantidad de repeticiones, muletillas, formas desfiguradas de construir ideas en cuanto a sintaxis se refiere. Esto es propio del habla. La actriz ha sabido encontrar y replicar la forma de hablar de una chilena de clase media en medio del pánico que le ha provocado el enterarse que está embarazada de un tipo que acaba de casarse hace dos días. No oculta su «chilenismo», más bien lo exagera. Explota el dialecto local y esto no repercute en la interpretación del significante, puesto que, aun pudiendo ser los espectadores distantes de esta manera de expresarse, generan empatía por la circunstancia que atraviesa el personaje, por su realidad, y esas palabras tan locales que usa se ven traducidas y potenciadas por medio del paralenguaje o comunicación no verbal. Su cuerpo se está expresando. El conjunto cuerpo y voz están construyendo un significante repleto de matices que es fácilmente interpretado por los espectadores.



Por el temor de que las producciones puedan no ser correctamente leídas por los espectadores de otras realidades culturales, muchos realizadores han optado por usar un concepto falsamente denominado «universal», en donde por su afán de estandarizar el lenguaje, han renunciado por completo al horizonte de posibilidades que ofrece el lenguaje local, aquello que identifica al personaje y lo vuelve único. La problemática, el conflicto del personaje ya es universal, entonces hay que dar rienda suelta a esos modismos propios de la cultura del personaje, saber explotarlos y comunicarlos de formas creativas.

2.2 Ausencia de voz. Silencio

El silencio en el cine es una construcción creativa que se usa para conferir un nuevo nivel de significado en el mensaje que está recibiendo el receptor. “Es esa cuarta dimensión llena de intencionalidad, de acción y por lo tanto de subtexto, un gran elemento de significación” (Beiro, 2010). No es, por lo tanto, simple ausencia de elementos sonoros. Los personajes no callan para no decir, callan para expresarse, y callan para hablar mucho más de lo que podrían expresar con sus palabras. Enmudecen, pues, para gritar lo inconfesable, y en ese manifiesto de la «extrema confesión» no puede existir un silencio perezoso y magullado. En otras palabras, el silencio es una poderosa herramienta que el personaje debe usar de manera consciente y voluntaria para la consecución de su superobjetivo. El silencio también usa cualidades y se apoya generalmente en el paralenguaje para manifestarse, es decir que usa los códigos del lenguaje corporal. El significante del silencio es plenamente percibido por el espectador



a través de otros códigos (gestual, secuencial, fotográfico, pictórico, entre otros...). Así mismo el silencio puede reforzar al sentido mismo de la palabra o bien contraponerse al significado del mensaje oral. Es decir que “lo más importante del texto está en el subtexto” (Stanislavski, 2002).

En el filme *In the mood for love*, del realizador hongkonés Wong Kar Wai, una pareja experimenta una relación amorosa pero viciada, corroída por los excesos. Una relación extramarital que sobrevive en la pasión efímera de dos amantes que se juntan para evitar su propio vacío. En estas circunstancias no hay mucho qué decir. El amor se delata con talante sigiloso, es austero, simple y callado. En la mayoría de escenas del filme no podemos escuchar a los personajes, pero sí podemos verlos hacer cosas. Cuando se trabaja con el silencio la acción del personaje resulta de la omisión de sus palabras o de su impotencia para transmitir las. Chow Mo-Wan (Tony Leung Chiu-Wai), el protagonista del filme, trabaja como redactor jefe de un diario local. Renta una habitación en un departamento el mismo día que Su Lizhen (Maggie Cheung Man-yuk), secretaria de una compañía naviera. Ambos se dan cuenta, con el transcurso de los días, que sus respectivas parejas les son infieles entre ellos. Para reconfortar su soledad se vinculan en una relación pasional. Chow Mo-Wan, en una de las escenas, se lo observa solitario, en medio de un inmenso parque rodeado árboles. Apenas un niño budista es testigo y lo observa desde lejos. El amante se acerca a un árbol, roza delicadamente su corteza con el dedo índice alrededor de un pequeño agujero en forma de nido. Suenan el gorjeo de algunos pájaros y el roce del viento con las briznas de yerba. Comienza la melodía de una canción ronca y melancólica, sin voces. En ese momento el amante



acerca su rostro al árbol y cubre su boca con ambas manos alrededor del agujero y le confiesa su secreto a aquel ser inerte. El niño monje lo observa. Toda esta escena se ha construido alrededor del silencio como medio para transmitir en el espectador la sensación de confesión, melancolía, intemporalidad. En ese momento se abre una ventana que permite observar la verdadera personalidad del personaje. Todo esto se ha logrado sin palabras, de forma subtextual y con una precisa construcción del silencio.

Como se ha visto, el silencio en el cine no representa a la ausencia total de sonido, sino se refiere a una construcción con sentido y códigos significantes. Por otro lado, el silencio también puede mostrarse como la inteligibilidad del diálogo por parte de un personaje o del espectador. En el filme *On the Waterfront*, del realizador griego-estadounidense Elia Kazan y escrita por el guionista Budd Schulberg, se muestra la vida de los estibadores de los muelles neoyorquinos la cual es controlada por un mafioso llamado Llonny Friendly. En este caso, el guionista Budd Schulberg ha pensado y escrito una escena que usa el silencio como protagonista «se observa de esta manera, entonces, que el silencio se construye ya desde el guion cinematográfico». En una escena, ya cerca del clímax, en medio del caos del muelle repleto de buques, se levanta una pequeña colina de piedras apiñadas unas sobre otras. La tarde está muriendo y Terry, un exboxeador que trabaja para el mafioso, espera solitario en la cima de las piedras a Edie, hermana de una de las víctimas de Friendly el mafioso. Se escucha el sonido del motor de los buques y la maquinaria de trabajo de los estibadores. Pasan los minutos hasta que finalmente Edie llega a la cita, se la ve un tanto nerviosa y cansada. Se detiene a unos metros de distancia de Terry, justo debajo de la colina de piedras.



Edie está agitada. Terry respira aliviado por la presencia de la mujer. Ambos se observan por un instante. Algunos buques, recién llegados al puerto se delatan por el chirriante sonido de sus aparejos. En ese instante Terry, desde lejos, le confiesa algo a Edie pero su voz se opaca totalmente por un encandilante y ensordecedor sonido causado por el repentino desfogue explosivo de vapor en la chimenea de uno de los buques. El protagonista continua hablando pero la mujer no puede entenderlo, tampoco el espectador. Parecería que Terry hace una confesión pero sus palabras son llevadas por el viento antes de llegar a los oídos de la chica desesperada. No se entiende ni una sola palabra pero sí se observa con absoluta claridad culpa en los ojos y rostro de Terry, Desesperación en Edie; shock, remordimiento. El sonido del buque se vuelve más y más fuerte hasta que la mujer no aguanta y se lanza a correr. En este caso el silencio «ausencia o ininteligibilidad del diálogo» es realmente un bullicio que se contrapone al discurso y delata un mensaje connotado por el lenguaje corporal de los protagonistas.

El silencio, bien empleado, se convierte como resultado en una poderosa herramienta que debe ser usada por el director y el actor para apoyarse en la creación de códigos subtextuales que delaten las emociones del personaje y logren una plena identificación con el público, a la vez que se vea potenciado por todos aquellos elementos o herramientas de connotación dentro del lenguaje cinematográfico que introduzcan nuevos significantes y aporten a una construcción multidimensional de la escena.



Capítulo 3

La oralidad como generadora de texto y subtexto

A continuación se analizará un fragmento reproducido del guion del filme *El mismo amor, la misma lluvia*, de Juan José Campanella. El guion no guarda relación directa con el original escrito por el realizador, sin embargo se usará para ejemplificar cómo los parlamentos son generadores de texto y subtexto.

ESCENA X. RESTAURANTE. INTERIOR. DÍA.

LAURA y su AMIGA preparan las mesas del restaurante.

AMIGA

¡Linda la celda, che!

Qué buen partido te ligaste, ¿eh?

Pregúntale si tiene un amigo.

LAURA

(Sonriente)

¿Sabés que se hizo llevar para quedarse conmigo?

AMIGA

Encima es un pelotudo, te tendría que haber seguido,
ver en qué comisaría estabas y llamar a tus viejos.

Eso es lo que hubiese hecho un tipo vivo.

LAURA

Eso es lo que hubiese hecho ESTEBAN.



AMIGA

¡Que es un tipo vivo!, un turro que se borró
a Montevideo, pero vivo. Este es un pelotudo,
¿y por lo tanto qué hace?, ¡pelotudeces!

Breve silencio incómodo.

AMIGA

¡Ojo!, no lo critico, eh.
Cualquier pelotudo hubiera hecho lo mismo.
(Regresando a ver a los ojos de LAURA)
Y a vos te gusta, ¿no?

LAURA

Recién lo conozco.

AMIGA

(En la cantaleta)

Ay, Dios mío..., pero yo a vos sí te conozco hace rato
y ya sé que te gusta. ¿Y por qué?,
porque vos también sos pelotuda.

LAURA

(Cortándola)

Bueno, che.

AMIGA

Pero decime si no, Laurita. Largás economía
para estudiar arte en Argentina que es como estudiar...,
no sé, hotelería en la Antártida.
Le tenés la vida a un turro que desde que se fue
a Montevideo no te llama.



LAURA

(Enfática)

Estará ocupado.

AMIGA

¿En Montevideo?, ¿no ves que sos pelotuda?

Hace una semana que tenía que haber vuelto y ni siquiera
te llama para darte una excusa.

Mirá, cambié de idea, no es un turro, es otro pelotudo
Igual que vos. ¡Tal para cual!,
¡pero pinche cachirula!

LAURA

Ja,ja,ja, qué ambigua, eh.

AMIGA

Pero qué necesidad de bancarse a un tipo que hace
treinta años que no te llama. Con la cantidad de pelotudos que hay,
qué, ¿no te puedes sacar de encima?

LAURA

JORGE escribe maravilloso. No me parece ningún pelotudo.

AMIGA

¿Quién habla de JORGE? Yo hablaba de ESTEBAN.
Me parece que vos estás un poquitito confundida, ¿no?

LAURA

Nada que ver, hace un año y medio que estoy con ESTEBAN.



Lo tengo bien claro.

En el ejemplo podemos identificar fácilmente los dos tipos de mensaje que han sido usados para crear una perspectiva dimensionada de lo que está ocurriendo en escena. El mensaje textual y el subtextual. No necesariamente existirá mensaje subtextual en todos los diálogos de una película, pero siempre deberá estar presente el mensaje textual, porque este está limitado nada más que por las palabras y por la construcción sintáctica u ordenamiento de las ideas. En el lenguaje escrito y en el lenguaje oral pueden operar ambos tipos de mensaje simultáneamente. A continuación se analizará cómo el trabajo sobre la materia sonora de los diálogos de la escena mencionada construye significantes subtextuales.

La escena transcurre en un restaurante donde trabajan Laura y su amiga. Ambas se conocen por años. Laura tiene líos de amores y su amiga se encuentra preocupada porque Laura acaba de salir de prisión. A nivel textual, la amiga de Laura intenta hacer que abra los ojos, que Esteban, su novio, no le conviene. Pero Laura ha conocido a Jorge, un escritor que se gana la vida redactando artículos para una revista. Veremos cómo la materia sonora del discurso de la amiga de Laura está construida con elementos que añaden un significante subtextual. El diálogo entre los personajes de la escena ha usado el nivel subtextual para potenciar el mensaje textual de los parlamentos, por medio de los siguientes elementos:

- Ritmo: El ritmo que usa la amiga de Laura en su discurso es rapidísimo. Parecería que las palabras se tropiezan entre sí. Esto denota nerviosismo, tedio. Como



espectador saboreamos la interminable cantaleta y reprimenda. El ritmo que usa la amiga de Laura hace notar, de algún modo, el nivel de confianza que le tiene, puesto que de ser un desconocido, hubiese medido, de manera consciente o inconsciente la forma de pronunciar su discurso.

- Intensidad: El volumen de su voz es variable. Intensifica en el reclamo y decae en el insulto. Esto denota Burla. Una variación continua de la intensidad de la voz del personaje hace notar el artificio al receptor del mensaje. La amiga quiere que Laura se entere de su hastío.
- Dicción: En este caso, debido al ritmo acelerado del diálogo, la dicción no es al ciento por ciento comprensible, pero esto forma parte del sentido porque denota la excitación del personaje. Cuando el sentido y el subtexto son claros el mensaje es asumido con claridad por el receptor, aunque el lenguaje hablado sea deficiente. Es decir, las palabras pasan a un segundo plano cuando el paralenguaje o lenguaje corporal se está expresando.
- Tono: La entonación es aguda por las características fisiológicas del personaje. No hay manipulación voluntaria de los tonos. Una variación voluntaria de estos daría una lectura de un personaje burlón, antipático.
- Cantidad: Los diálogos de su amiga podrían haber sido expresados en el doble del tiempo del que usa, haciéndolos más fácil de digerir. Pero no, ella limita la cantidad de tiempo que usa para expresar sus diálogos. Esto no le da tiempo a Laura para reaccionar. Se limita a escucharla.
- Pausas: Solo al final, cuando le recalca que ella no hablaba de Jorge, sino de Esteban. Esa pausa es fundamental para denotar la sorpresa.



- Silencio: Al final. Todo ha sido un diálogo cruzado. El silencio abre el espacio para que los receptores del mensaje digieran lo escuchado. Ya no hay nada qué decir. Tal vez se ha mencionado de más. Ambas se dan la espalda evitándose entre sí.



Capítulo 4

Lineamientos en la dirección de la caracterización oral

Independientemente de con quién se trabaje, sea este actor profesional o «actor natural», el proceso creativo deberá ser una tarea colectiva entre el director de actores y los intérpretes. Para que el resultado final de un filme garantice cierta calidad en la interpretación y construcción oral de los parlamentos es necesario desarrollar un sistema de comunicación entre directores de actores e intérpretes en el cual se potencie la creatividad y no se interpele al actor en búsqueda de resultados exitosos; se desarrolle una consciencia que valore la calidad de las herramientas de lo sonoro como un insumo necesario y sine qua non para la construcción del sonido y que este no se trabaje en detrimento de la imagen; mantener una actitud constante de observación del fenómeno del diálogo; y explotar el universo de posibilidades creativas en el proceso de caracterización de la voz del actor de cine de ficción.

Así como un actor construye un mensaje sonoro que tiene cualidades de forma y de sentido, así también el director o realizador debe generar un lenguaje apropiado para comunicarse con sus actores. Para lograr un resultado favorable en la interpretación de los diálogos se deberán suprimir las exigencias. Exigir solo revela el desconocimiento de las técnicas adecuadas de trabajo, genera tensión y promueve el caos creativo. Para evitar aquello es necesario que el director conozca y domine las herramientas de trabajo y las despliegue acertadamente en la puesta en escena. El director además será responsable de ajustar la «frecuencia de interpretación» de una escena específica en



armonía con la obra en su conjunto. Quizá el actor solo conoce la escena que representará y no el guion en su totalidad. Siendo así, es pues, el director de actores, quien conduce, como un director de orquesta, la forma exacta de interpretación, puesto que es él quien más a profundidad domina la obra. Las directrices, además, deberán estar encaminadas a aportar en la construcción oral de modo concreto y no abstracto. Exigir del actor cierto sentimiento o cierta emoción resulta mucho más complicado que trabajar mancomunadamente en la forma y sentido de la interpretación. Las emociones y sentimientos son material abstracto que se concretizan finalmente en el cuerpo y por lo tanto en la voz del actor. El cuerpo y la voz son los mayores delatores de nuestro mundo interno.

¿Cuántas veces se ha observado que las producciones audiovisuales priorizan la imagen en vez del sonido? Se ha demostrado con las preguntas de investigación del presente trabajo que esto es una realidad, y se ha dicho también que esto podría ser una consecuencia del ordenamiento social en torno a lo visual debido al impacto del desarrollo industrial. Si se adquiere una consciencia de esta realidad es cuando se movilizan los esfuerzos por cambiarla. Los directores ahora tienen el conocimiento que el material creativo puede organizarse, por qué no, también desde lo sonoro. Si esto es así se deberá priorizar también la calidad de las herramientas que permitan un registro óptimo del sonido y una postproducción a la altura de las expectativas. Se debe pensar también la puesta en escena en función del sonido y construir una estructura de registro adecuada y propia para las exigencias de la escena. Muchas veces se cambia la línea



de acciones de los actores por un requerimiento de cámara, ¿por qué no hacerlo entonces por una necesidad desde lo sonoro?

Como directores de actores, como creativos conscientes del universo sonoro y de la complejidad en la construcción oral, se deberá mantener una actitud curiosa, de investigación, de constante observación de la fenomenología del sonido y del diálogo. Una propuesta planteada en la presente investigación es la de registrar conversaciones cotidianas y atender a los aspectos del mundo de la oralidad, puesto que mientras más ejercicio sobre el mundo de la praxis mayor será la destreza para solucionar problemas en la interpretación de los actores y más sencilla se tornará la representación del fenómeno del sonido en la puesta en escena. También, así como los actores cuidan y preparan su cuerpo para estar a punto en la interpretación, también será necesario un cuidado en la fisiología del aparato fonador y un entrenamiento adecuado con la voz, puesto que forma parte del medio de trabajo del actor de cine.

Por último, directores y actores deben explotar el horizonte de posibilidades creativas en la caracterización de la voz del actor, sin miedo al error. Para eso existe el espacio de ensayo, para equivocarse, pero también para generar y renovar, para potenciar las cualidades de la voz. Entonces se propone que en el ensayo se extremen las intenciones del diálogo para después modularlas en función de las necesidades dramáticas. Partiendo desde lo general a lo específico para conseguir aquellos matices más convenientes en la caracterización de las voces.



El trabajo de caracterización de voz de los actores en el cine siempre deberá ser en conjunto entre actores y directores. Entonces el talento, la técnica y las herramientas de dirección se deberán fusionar para recrear aquello que se escucha en la vida y que muchas veces se ha intentado reproducir en la puesta en escena, sin éxito. El cine existe para extremar aquello que en la vida cotidiana se reprime, se esconde. El cine es la oportunidad creativa para vivir lo que no nos atrevemos en la vida, por lo tanto se debe procurar que jamás se pierda el sentido de verdad y verosimilitud que impregnamos en las escenas y que intentamos proyectar en los espectadores de cine.



Conclusiones y recomendaciones

Como resultado de la investigación realizada se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El cuestionario exploratorio realizado en la presente investigación arrojó datos alarmantes con respecto al trabajo con el sonido en general y al proceso de caracterización de voz en particular. Por esta razón y después de efectuada esta muestra se debería empezar a reconsiderar la estructuración de la malla curricular de los institutos de formación en cine y audiovisuales y elevar así el énfasis en el estudio de la sonoridad, pues de ello se desprende el trabajo con la voz del actor y de esta manera el proceso de caracterización de los diálogos.

Aunque el proceso de caracterización de la voz del actor en el cine empieza en la escritura de los diálogos en el guion, se debe considerar responsabilidad del actor el resultado final de la emisión e interpretación de los parlamentos, puesto que es él quien despliega y articula las herramientas o metodología para una eficiente y acertada construcción oral.

Los actores de cine así como entrenan su cuerpo, el cual es su instrumento de trabajo, también deben entrenar su voz a través de su aparato fonador (órganos de respiración, órganos de fonación y órganos de articulación). Solo una voz cuidada y



entrenada podrá exteriorizar su máxima potencialidad para construir el tipo de voz que la escena demanda.

Se recomienda, como ejercicio práctico de adiestramiento en el terreno de la sonoridad del lenguaje hablado, el registro eventual de conversaciones que suceden en la vida cotidiana y el posterior análisis del comportamiento de la mecánica del habla en dichos registros. Este ejercicio permite, en primer lugar, por medio de la escucha atenta, identificar las cualidades sonoras que matizan el lenguaje hablado; en segundo lugar, sistematizar herramientas que solucionen el problema de una deficiente caracterización de la voz en la puesta en escena. Así mismo, el registro visual de ejercicios enfocados en la caracterización y emisión de los diálogos permitirá identificar cómo se incorpora la voz del personaje en el conjunto de códigos significantes en la totalidad del cuerpo del actor. El cuerpo, como instrumento creativo, siempre se corresponde con la voz, se complementa o contradice, pero de manera conjunta y nunca excluyente. Estos ejercicios prácticos ayudarán, como metodología, en el entendimiento del comportamiento de la voz y permitirán, a posterior, potencializar las capacidades creativas del actor en la caracterización de los diálogos.

El papel del director de actores es el de «modular» la forma sonora del diálogo en relación a la exigencia dramática de la escena, puesto que es él quien conoce de mejor manera el arco dramático de la obra en su totalidad y es él mismo quien decidirá las formas idóneas de interpretación en contraposición al resto de escenas. El trabajo deberá ser realizado entre el director y el actor con una metodología colaborativa-proactiva sin



exigencias en los resultados, sino con un enfoque en el proceso de caracterización de la voz, que es el terreno que más material puede aportar para la construcción creativa de los parlamentos.

La escucha atenta al comportamiento sonoro del diálogo permite descubrir la «forma arquetípica» que se corresponde a una emoción en particular. Solo la «escucha no atenta» trae como consecuencia una reproducción y construcción estereotipada de los parlamentos. El cuerpo humano delata las emociones, y parte del cuerpo es la voz, así que esta también denotará el estado de ánimo del personaje. El actor, cuando sabe escuchar con atención, puede reconstruir la misma dinámica llena de matices que caracteriza al habla cotidiana. Entonces se recomienda que el trabajo de la voz del actor en el cine se centre en la forma sonora del diálogo, en el sentido y subtexto que de este se desprenden.



Bibliografía

- Andes. (20 de Julio de 2011). *Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica*. Recuperado el 03 de septiembre de 2016, de Sitio web de Andes: <http://www.andes.info.ec/2009-2011.php/?p=75600>
- Barba, E., & Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor*. México DF, México: Escenología.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Beiro, H. (n.d.). *Confesiones de un guionista novel*. Retrieved 2016 йил 12-Julio from <https://hermanbeiro.wordpress.com/2010/08/10/el-subtexto/>
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona, España: Alba.
- Cabrera, L. (Agosto de 2008). "Las exigencias del espectador frente al lenguaje del cuerpo". *Anaconda* .
- CB Cine . (24 de Junio de 2015). *Círculo bogotano de críticos y comentadores de cine*. Recuperado el 03 de 10 de 2016, de CB Cine : <http://www.cb cine.org/actores-profesionales-o-actores-naturales/>
- De Saussure, F. (1959). *Course in general linguistics*. (C. Bally, & A. Reidlinger, Edits.) New York, United States: Philosophical Library.
- Eines, J. (2006). *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- García, L. (2003). *Tu voz, tu sonido*. Madrid, España: Díaz de Santos.
- Herrero, F. (1998). *Evolución en Teatro Psicológico*. Buenos Aires, Argentina: Psicoimpact.
- Herrero, F. (1982). *Los secretos del actor*. México: ÁRBOL EDITORIAL S.A.
- Klein, N. (2007). *No Logo, El poder de las marcas*. (A. Jockl, Trad.) Barcelona, España: Paidós Ibérica, S.A.



Knapp, M. (1995). *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Livingstone, D. (1977). *Caminos abiertos*. Madrid, España: Hernando.

Martel, L. (8 de Octubre de 2009). El sonido en la escritura y la puesta en escena. (Casamérica, Entrevistador).

Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal communication*. New York: Aldine Atherton.

Ong, W., & Hartley, J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. (A. Scherp, & A. Ortiz, Trads.) México: Fondo de Cultura Económica.

Parker, P. (2010). *Cómo escribir el guión perfecto*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal 1: Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid, España: Biblioteca Española de Lingüística y Filología Istmo.

Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. (E. Sinnott, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores S.A.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, & A. Major, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

Stanislavski, C. (2002). *La construcción del personaje*. Madrid, España: Alianza.

Stephens, R. W. B., & Bate, A. E. (1966). *Acoustics and Vibrational Physics*. London, England: Edward Arnold.

Sweet, H. (1899). *Estudio práctico de los lenguajes*. Oxford, Inglaterra: J.M Dent & Company.

Wittgenstein, L. (1997). *Observaciones filosóficas*. México D.F, México: Universidad Nacional Autónoma de México.



Filmografía

Bize, Matías. (Dirección). (2003). *Sábado* [Película].

Campanela, Juan José. (Dirección). (1999). *El mismo amor, la misma lluvia* [Película].

Kar-wai, Wong. (Dirección). (2000). *In the mood for love* [Película].

Kazan, Elia. (Dirección). (1954). *On the Waterfront* [Película].

Martel, Lucrecia. (Dirección). (2008). *La mujer sin cabeza* [Película].

Anexos

Cuestionarios de investigación a estudiantes de cine y cineastas.

Tabulación de resultados del cuestionario de investigación.

Entrevistas en audio. Archivos .mp3.

Escena filmada por el investigador. Archivo .mov.